



## Double jeu

Théâtre / Cinéma

4 | 2007

Scènes de séduction et discours amoureux

---

# La wooing scene ou les blandices de la veuve

Gérard-Denis Farcy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1649>

DOI : 10.4000/doublejeu.1649

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 33-40

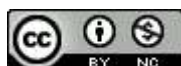
ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Gérard-Denis Farcy, « La *wooing scene* ou les blandices de la veuve », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1649> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1649

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# LA WOOLING SCENE OU LES BLANDICES DE LA VEUVE

L'étiquetage (à posteriori) de scènes est fréquent dans la culture shakespearienne, que l'on songe à *Hamlet* (*nunnery scene*, *play scene*, *graveyard scene*) ou à ces pièces qui disposent d'une *wooling scene* : *La Mégère apprivoisée* (II, 1), *Comme il vous plaira* (V, 2) ou *Richard III* (I, 2). C'est précisément cette dernière occurrence qui retiendra ici toute mon attention. Auparavant, je note les embûches de l'expression aussi bien en anglais qu'en français (scène de séduction) : elle tend à confondre une entreprise en soi et sa réussite qui n'est pas garantie à l'origine<sup>1</sup>, elle fixe d'autre part l'attention sur le seul champ affectif. Or il se peut, comme en témoigne magistralement *Richard III*, que la stratégie amoureuse masque des opérations plus triviales (manipuler, circonvenir, dresser) ou carrément politiques (quand le prince y recourt).

Comme on le sait, la *wooling scene* de *Richard III* a suscité moult spéculations et commentaires parfois dithyrambiques. « C'est l'une des grandes scènes qu'ait écrites Shakespeare, l'une des plus grandes qui aient jamais été écrites » dit Jan Kott<sup>2</sup> ; Gilles Deleuze n'est pas en reste qui parle de « la scène sublime de Shakespeare »<sup>3</sup>. Quant à Patrice Chéreau, il ne cache pas lors de son atelier du Conservatoire en 1998 ses sentiments sur une scène d'autant plus *séduisante* qu'elle nous (et lui) résiste. Ceux qu'elle séduit (et

1. Ceci plutôt en français qu'en anglais (*to woo*, c'est courtiser et non séduire).

2. J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot ; 593), 1978, p. 41.

3. G. Deleuze, *Superposition* [1979], Paris, Minuit, 2004, p. 117.

défie) étant aussi bien les exégètes de *Richard III* que les comédiens et metteurs en scène, ou encore les adeptes de la réécriture : Carmelo Bene (*Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre*), Bernard Chartreux (*Cacodémon Roi*), Joël Jouanneau (*Dickie*). Sans oublier le Brecht d'Arturo Ui qui n'adapte pas *Richard III* (il y fait souvent référence) mais sa *wooing scene* : au sortir des obsèques de Dollfoot qu'il a fait assassiner, Arturo Ui s'efforce de circonvenir sa veuve (séquence xiv). Si le noyau fonctionnel de la scène a survécu, le reste a évidemment changé : contexte (Chicago, années vingt), enjeux (le commerce du chou-fleur), définition (c'est un marchandage et non une séduction), résolution (Ui échoue). L'épisode recèle donc en général un tel pouvoir d'attraction et un tel potentiel qu'il est bien rare qu'il soit supprimé. Si tel est le cas, sa suppression fait sens. C'est ainsi que l'honorable Charles Simond l'ignore dans sa novélisation pour la jeunesse de *Richard III*<sup>4</sup>, et qu'en l'occultant, il en reconnaît la valeur et les risques<sup>5</sup>.

L'une des difficultés d'interprétation de la dite scène (et l'un de ses atouts) réside dans sa duplicité : double langage (quel est le degré de vérédiction des deux personnages ?), double foyer, double programme narratif pour deux personnages dont le plus fameux et le plus spectaculaire (Richard) n'écrase pas pour autant l'autre (Lady Anne). D'ailleurs, le principal reproche qui lui est fait n'a de sens que du point de vue d'Anne : comment se fait-il que cette femme, en profonde affliction et qui a toutes raisons de haïr le meurtrier de ses beau-père et époux, cède si vite à ses avances et en de telles circonstances ? L'explication classique de cette volte-face n'est de fait guère satisfaisante, d'autant que l'on en sait peu sur les résolutions de son auteur. Dire qu'Anne cède parce qu'elle est convaincue de la repentance de Richard est une réponse possible, mais ce n'est pas la seule ni la plus passionnante ; dire qu'elle cède de guerre lasse, indifférente au sort qui l'attend ne vaut pas mieux. Autrement dit, ce n'est pas dans une psychologie grossière ni à l'aune du vraisemblable<sup>6</sup> qu'il faut chercher la logique de la conduite d'Anne, mais selon d'autres hypothèses auxquelles seront sans nul doute sensibles les lecteurs, les interprètes et les adaptateurs de *Richard III*. Quant à la question de savoir pourquoi elle suit la dépouille de son beau-père<sup>7</sup> et non celle de son époux, on peut l'estimer triviale et

4. Ch. Simond, *Shakespeare raconté à la jeunesse*, Paris, Librairie d'éducation de la jeunesse (s. d. mais vraisemblablement fin xix<sup>e</sup>).

5. Risques en effet de troubler un lectorat (qui est aussi celui de la Comtesse de Ségur) avec une telle violence, une telle ambivalence affective, un retournement de situation aussi radical et une gestion du deuil aussi rapide.

6. Notions, faut-il le rappeler, bien étrangères à Shakespeare et aux élisabéthains.

7. En l'absence de Margaret, écartée pour que la nécessaire *wooing scene* ait lieu ; autre hypothèse : qu'elle l'ait été pour ne pas réveiller, par sa présence publique, des sentiments favorables aux Lancastres.

s'accommoder de ce que Shakespeare n'y répond pas. L'on fera néanmoins remarquer que ses lamentations eussent été encore plus pathétiques si elles avaient été adressées au Prince de Galles (et non à Henry VI), sans compter que le défi voulu par Richard y eût gagné en difficulté : courtiser la veuve en présence du corps de son cher époux. Là aussi, la non-réponse laisse le champ à diverses spéculations et initiatives dramaturgiques : que ce soit chez Chartreux ou chez Jouanneau, le corps (ou le chef) d'Édouard est présent aux côtés de celui de son père. Reste à envisager le point de vue de Richard et sa gestion de la scène – ce qui en dit long sur ce qu'elle n'est pas. En effet, avec un tel personnage dépourvu à ce point d'humanité et connu pour ses talents de stratège et de « battant », la scène ne peut se dérouler uniquement en termes psychologiques. Ce qui importe à Richard, c'est d'obtenir le consentement formel d'Anne en campant sur un terrain qui lui est favorable : le rapport de forces et non la transaction affective, la manipulation et non la séduction<sup>8</sup>, le faire semblant plutôt que la sincérité. La psychologie qui n'est pas son fort et qu'il tient en piètre estime lui eût d'ailleurs fait obstacle – sauf à utiliser à son avantage celle, présumée, d'Anne. Troisième partie prenante : Shakespeare, d'autant plus indifférent à la vraisemblance et au débat sentimental qu'il a motivé la scène autrement. La scène qui permet à Richard de tester sa compétence, d'ajouter à ses emplois celui d'époux ou du moins d'homme aimable et surtout d'avancer ses pions<sup>9</sup> ; et au dramaturge de séduire d'emblée un public élisabéthain friand d'émotions fortes.

*Richard III* a donné lieu à un certain nombre d'adaptations, depuis la version « esthétiquement correcte » de Cibber jusqu'aux émancipations d'aujourd'hui. Que la *wooling scene* soit affectée par ces opérations, sans être pour autant menacée de disparition (elle a trop d'avantages et d'intérêt), rien que de très normal. Mais comment l'est-elle et dans quelles proportions ? J'examinerai d'abord la réponse du comédien anglais Cibber (début XVIII<sup>e</sup>). À l'évidence, sa micro-adaptation répercute les principes qui ont présidé à son adaptation : plus de clarté, de vraisemblance et de bienséances et moins de brouet shakespearien. La scène a été déplacée à l'acte II et son impact en est diminué d'autant<sup>10</sup> : elle a lieu désormais dans la cathédrale Saint-Paul, lieu légitime et solennel (finies la rue et la pause intempestive du cortège) ; l'épisode du crachat a bien entendu disparu ; et surtout le thème de la séduction a été développé avant (Anne sait

8. Un tel constat disqualifie (à juste titre) l'enjeu et le titre emblématiques de la scène.

9. Autant de raisons qui font que l'on ne peut être d'accord avec John Dover Wilson qui, dans son édition de *Richard III*, J. D. Wilson (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1954, p. 173, n. 158, estime que la scène « *does not advance the action at least* ».

10. Le dernier forfait en date de Richard (fin de *Henry VI*) occupe l'acte I.

déjà que Richard la désire), après (il lui avouera qu'il l'a aimée) et pendant (il use généreusement d'un discours amoureux). Thème et résolutions qui ne sont d'ailleurs plus corrélés au dessein politique de l'intéressé. Nous sommes donc dans une *wooing scene* (apparemment) délestée de sa duplicité, dont les protagonistes amorcent un léger rapprochement et s'en tiennent à des propos plus convenus, avec un Richard aux ardeurs policées et focalisées (sur un objet sentimental) et une lady Anne impressionnée par les lieux et la rhétorique de son interlocuteur et qui ne doute pas un seul instant de sa sincérité.

Aux antipodes de ces aménagements d'un autre temps, se tient le *Cacodémon Roi* de Bernard Chartreux – ièce quasi contemporaine et fortement originale, ce qui n'était pas le cas de la copie de Cibber. Particulièrement spectaculaires, les modifications de l'espace-temps opérées par Chartreux touchent aussi la *wooing scene*. Celle-ci a lieu désormais sur une lande incertaine où stationnent les cercueils du père et du fils et où se trouve déjà la tente de Bosworth, et elle ressortit à cette partie (majeure) de la fable revisitée subjectivement la veille de Bosworth. Commencé comme chez Shakespeare (moyennant les modalités différentes que je viens d'évoquer), l'épisode s'infléchit bien vite vers la sexualité et l'obscène – à l'instigation d'un Richard au franc-parler et aux fantasmes débridés : « Il me semble que je pourrais boire tes eaux, manger tes matières »<sup>11</sup>. Fantasmes certes, mais aussi aveu d'amour vécu comme transgression (pensons à Georges Bataille). D'autres détails plus triviaux viennent par ailleurs abonder une sexualité frustrée<sup>12</sup>, bien à l'image du personnage classique. Ce qui me conduit à penser que le Richard de Chartreux – du moins sur ce chapitre – n'est pas tellement différent de celui de Shakespeare ; comme s'il ne faisait que développer le potentiel affectif de ce dernier. Quant à la fin de la scène, elle se conforme *a minima* à la version shakespearienne (Richard prend congé d'Anne et entame son monologue) ; mais sur l'essentiel, elle en prend le contre-pied. Anne n'est pas loin qui l'attend dans la tente, la tête du ci-devant époux « tombe du cercueil », la nuit de pleine lune envahit la scène<sup>13</sup>, et le monologue de Richard n'en finit pas de révéler ses pensées intimes. La conviction d'être floué et menacé par Anne déclenche alors (ou réveille) une phobie de la femme et une angoisse de castration<sup>14</sup>. Au lieu de se terminer sur un Richard sûr de son fait et conquérant (la femme, le pouvoir), la scène de Chartreux révèle *in fine* un Richard réactif, écorché vif,

11. B. Chartreux, *Cacodémon Roi*, Paris, Dérides-Solin, 1984, p. 48.

12. *Ibid.*, p. 45 : « ...jusqu'à ce que tu écarter les cuisses pour moi ».

13. Ce qui permet d'associer la lune (maléfique) à Anne.

14. B. Chartreux, *Cacodémon Roi*, p. 55 : « Attention (...) aux couteaux de fourberie experte cachée partout sous sa peau », « Hache de son mépris fracassant l'énamouré Richard ».

compulsif, pataugeant dans ses affects. Deux lectures de cette volte-face sont possibles selon que l'on tient compte (ou pas) du statut modal de l'épisode : soit elle est simplement imputable au Richard qui entreprend Anne (et qui craint de conclure), soit elle advient en lui lorsqu'il revoit la scène la veille de Bosworth en proie à ses démons intérieurs. Dans ce second cas de figure (le plus pertinent), la scène est à la fois subjective et spectrale : les spectres qui se présentent à lui sont des scènes de sa vie<sup>15</sup>, ainsi que ses propres fantasmes<sup>16</sup>.

La contribution de Carmelo Bene n'est pas une adaptation dévergondée de plus (comme *Cacodémon Roi*), mais une expérience beaucoup plus radicale<sup>17</sup>. Il s'agit en effet d'exposer l'œuvre de Shakespeare (considérée comme majeure) à une inversion – subversion généralisée. Et plus précisément de la convertir en œuvre mineure<sup>18</sup>, de l'émanciper de ses invariants au profit de la « variation continue » (Deleuze), de chambouler sa fable (par soustraction et reconfiguration) : Richard veut désormais se constituer en « homme de guerre » avec l'aide de l'aréopage féminin et rien d'autre<sup>19</sup>, enfin de convertir le texte en matériau et partition scéniques (d'où cet abondant texte didascalique qui contrebalance ou dévoie le dialogue). Bien entendu, ce « théâtre d'opérations » (Deleuze) fonctionne jusque dans la *woong scene* – cette scène majeure (parmi d'autres) et forcément soumise à minoration et soustraction. La minorer, c'est la délivrer de ce qu'elle signifie en général et qui fait autorité, (pour le plus grand bonheur de la doxa), puis l'utiliser selon d'autres procédures. La soumettre à soustraction, c'est lui ôter (comme à toute la pièce) ce que Deleuze appelle le « système royal et princier ». Le résultat, c'est une scène moins conflictuelle (Anne y est adjuvant), moins politique (les enjeux de pouvoir en sont absents), moins focalisée sur la séduction que sur la formation de Richard, plus physique que rhétorique, plus erratique et plus ambiguë qu'elle ne l'était à l'origine. Le Richard de Bene n'est pas difforme, mais il le devient, il « constitue ses difformités » (Deleuze) sous le regard complice d'Anne en s'affublant de prothèses, pièces anatomiques et bandelettes. Il a perdu, semble-t-il, de son assurance et il chancelle tant et si bien qu'Anne se porte à son secours. Enfin, il n'est plus ce personnage défini une bonne fois pour toutes, mais une figure qui oscille du rôle à l'être et qui, ce faisant, passe

15. La « scène des spectres » a d'ailleurs disparu.

16. On peut alors parler de scène de l'inconscient.

17. *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre* de C. Bene a été publié avec le commentaire magistral de G. Deleuze dans *Superposition*.

18. C'est-à-dire la libérer de son statut de chef-d'œuvre afin de lui rendre sa « force active de minorité » (Deleuze) et ses potentialités intempestives.

19. Exit l'Histoire, l'exercice du pouvoir et tous les épisodes à personnages masculins.

par la variation continue. Non sans bénéficier de l'aide de sa partenaire qui, elle aussi, passe par la variation continue ainsi que par quelques incongruités indispensables pour être au diapason : « Elle entre elle-même dans une variation qui épouse celle de Richard, ne cessant de se déshabiller et rhabiller continuellement... » dit Deleuze<sup>20</sup>. Ce qui les rapproche, dit par ailleurs Bene, « c'est l'idée du différent »<sup>21</sup> signifiant par là qu'ils n'ont de cesse de se démarquer de leurs effigies shakespeariennes. De fait, Anne n'est plus ici la veuve éplorée et sur la défensive – surtout si l'on se fie à ses postures et à ses poses ; elle est désormais en phase avec Richard dont elle adopte d'emblée le rythme et les codes. La séduction n'est donc plus à l'horizon de la scène mais à son origine, elle n'est plus obligée mais spontanée, elle n'est plus unilatérale mais partagée ; elle n'est plus un problème, mais une solution, une disposition nécessaire pour que Richard accouche de sa différence et de son être de guerre.

Et puis, quand elle n'est pas réécrite, la *wooing scene* inspire directement la mise en scène et la lecture suscite (surtout aujourd'hui) des spéculations à n'en plus finir, comme si seul le xx<sup>e</sup> siècle avait les moyens de lui rendre justice<sup>22</sup>. Des spéculations qui concernent la relation interpersonnelle mais aussi chacun des deux protagonistes, à des degrés divers toutefois. En effet, si on ne sait rien de Lady Anne, on en sait beaucoup sur Richard qui ne nous cache rien (semble-t-il) de ses motivations : il convoite Anne pour des raisons politiques, il espère d'elle le rachat et la guérison de son être, il est subjugué par sa beauté, excité par sa détresse. Refoule-t-il d'autres motivations ? Rien n'interdit de l'envisager. Il faudra cependant attendre très longtemps – en l'absence de toute curiosité analytique pour le personnage – pour qu'on lise la scène dans cette direction. Concernant cette fois-ci Lady Anne, certains ont estimé qu'elle était prête à tout pour devenir reine : passer à l'ennemi, céder à l'être le plus ignoble et le plus diabolique qui soit. Pour sa mise en scène de 1995, Matthias Langhoff n'y va pas par quatre chemins : « [...] Lady Anne qui se vend à Richard pour rester au pouvoir et ne pas mourir de faim »<sup>23</sup> ; ajoutant que si elle est victime, elle n'attend que l'occasion de redevenir bourreau – comme d'ailleurs les autres reines. Autrement dit, la jeune veuve éplorée cède la place à une virago ambitieuse qui ne craint ni l'humiliation, ni la déchéance. Retour de balancier chez Jan Kott ; elle est cette fois-ci du côté des victimes à ceci près que, dans une posture très moderne, elle assume plutôt qu'elle ne subit

20. G. Deleuze, *Superposition*, p. 118.

21. *Ibid.*, p. 39.

22. Avec ses concepts opératoires que sont entre autres la transgression, l'irreprésentable, la mort du sujet, l'autre scène.

23. *Carnets de voyage 2* (programme du Théâtre Gérard Philipe), p. 14.

sa perte : « Elle suit Richard pour toucher au fond [...] se couche dans le lit de Richard afin – comme le disait Conrad – de “se plonger dans des éléments dévastateurs” »<sup>24</sup>. Kott souligne d’ailleurs, comme Matthias Langhoff, ce dévoiement des rôles et des affects : la victime se faisant bourreau, soit qu’elle y est contrainte (pensons aux camps de concentration dit-il), soit qu’elle n’aspire qu’à cette inversion (Langhoff)<sup>25</sup>. Ce qui encourage cette dotation (ou ce procès) d’intentions, c’est évidemment l’absence voire le manque d’intentions ; c’est aussi la conviction qu’il y a chez Lady Anne beaucoup de choses à bafouer (sa dignité, son deuil, son intimité) et en tous sens. Reste à évoquer l’une des rares lectures exclusivement consacrées à la *wooling scene*. Elle est due à Daniel Sibony dont le propos est si dense qu’il serait vain de vouloir le résumer<sup>26</sup>. Aussi me contenterai-je d’y prélever ces quelques « éclats » et de les accompagner. La séduction, à ce niveau d’horreur, n’est possible selon notre lecteur que dans la mesure où elle touche l’autre dans son « fantasme refoulé pour cause d’horreur ». Celui d’Anne consistant à engendrer l’acte monstrueux, à engendrer ce qui renverse la loi – cette loi dont elle est dépositaire jusque dans son corps. Il va sans dire que dans cette scène devenue *autre* les enjeux se déplacent et basculent dans l’ordre symbolique : le viol n’est plus celui des consciences ou des corps mais celui de la loi et de la mémoire des pères, le choix d’Anne n’est plus entre le salut et la perte mais entre la loi et l’image narcissique d’elle-même. Richard d’ailleurs la contraint à choisir cette image comme support de la loi<sup>27</sup>.

J’ai gardé pour la fin l’approche de la scène que je qualifierai, faute de mieux, d’organique. Un certain nombre d’éléments autorisent de fait cette hypothèse, qu’il s’agisse des corps (corps défunt d’Henry VI, corps atrophié de Richard, corps sublimé d’Anne), des humeurs (sang, larmes, glaires) ou des objets à fleur de peau (l’épée sur la poitrine, l’anneau au doigt). Or ces éléments sont si sensibles et si prégnants qu’il n’est pas interdit de les considérer comme des médiations ; contentieux et mutations affectives transitant par eux. Exemple : la volte-face d’Anne jaillie de son corps (et à son corps défendant) et signifiée dans un crachat. Cracher sur Richard, c’est en effet adopter ses codes et régresser vers lui ; c’est changer de camp et de corps : du corps drapé dans le deuil et l’étiquette au corps brut qu’elle

24. J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, p. 44.

25. C’est une inversion possible aussi chez Richard dès lors qu’il désire être victimisé et torturé à son tour par Anne ; s’agit-il de désir ou de ruse, à savoir faire croire à Anne qu’elle est devenue son bourreau ?

26. D. Sibony, *Avec Shakespeare : éclats et passions en douze pièces*, Paris, Grasset, 1988, p. 299-308.

27. Ce qui veut dire qu’il lui impose une nouvelle loi bien différente.



lui dévoile soudain<sup>28</sup>. Qu'il y ait à ce point nodal de la scène, un tel contact entre eux, Chéreau le savait bien qui conseillait à son interprète masculin de se maculer le visage de la salive d'Anne. La rhétorique en ce cas s'efface au profit du langage des corps, l'inverse (elle occulte celui-ci) est évidemment possible ; reste cette troisième possibilité : elle se convertit en érotique. C'est l'expérience faite par Antony Sher (Richard à la Royal Shakespeare Company en 1984) qui voyait dans la scansion stichomythique du dialogue un rythme coïtal<sup>29</sup>.

Ce même comédien rapportait dans son journal intime qu'à la générale, il ne put s'empêcher de glisser entre les jambes de sa partenaire l'une de ses béquilles (lesquelles faisaient corps avec son personnage). La béquille comme prothèse sexuelle : cette idée (et ce beau fantasme de comédien) fut cependant aussitôt abandonnée, sans que l'intéressé nous dise pourquoi. Pour des raisons de bienséances ? Certainement pas<sup>30</sup> ; pour ne pas gêner sa partenaire ? sans doute ; pour raisons esthétiques ? c'est plus probable. Le metteur en scène Bill Alexander ayant peut-être voulu éviter la surenchère dans une situation qui n'en a pas besoin, qui recèle assez d'excès en elle-même pour ne pas avoir besoin en plus de ceux de la scène et des corps. Abstraction faite de ce cas particulier, il y a là une autre option, à savoir un traitement *a minima* de la *wooing scene*. Daniel Sibony n'était pas loin d'y souscrire, mais il avançait pour cela d'autres raisons : « Un tel sommet du théâtral est fait non d'éloquence représentative mais de production abstraite [...] »<sup>31</sup>. La *wooing scene* participerait alors d'un théâtre d'opérations évidemment menacé par des masses de gesticulations figuratives.

GÉRARD-DENIS FARCY

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

28. Un corps sans défense, sans protections culturelles, nu pour ainsi dire.

29. A. Sher, « L'Année du roi », *Cahiers Renaud-Barrault*, 114, 1987, p. 106.

30. La preuve en est d'autres scènes qui n'en tiennent pas davantage compte (telle la scène du couronnement avec Anne et Richard nus et de dos).

31. D. Sibony, *Avec Shakespeare...*, p. 306.